

RAFAŁ CIESIELSKI, POLSKA KRYTYKA JAZZOWA XX WIEKU.  
ZAGADNIENIA I POSTAWY

Zielona Góra 2017 Uniwersytet Zielonogórski, ss. 502. ISBN 978-83-7842-316-4

Wydana w 2017 r. przez Uniwersytet Zielonogórski monografia Rafała Ciesielskiego *Polska krytyka jazzowa XX wieku. Zagadnienia i postawy* stanowi pierwszą w polskiej literaturze muzykologicznej próbę syntetycznego spojrzenia na rodzime piśmiennictwo poświęcone jazzowi. Wstępny rozdział pracy (s. 5–18) poświęcony jest, jak należy, wyłuszczeniu znaczenia pojęcia „krytyka jazzowa” (ang. *jazz criticism*, niem. *Jazzkritik*). Autor przeprowadza nas przez kolejne etapy swojej pracy nad rozwikłaniem tego zagadnienia, proponując kilka ujęć, z których nie wszystkie są udane. A więc po pierwsze: krytyka jazzowa ma być podgatunkiem („zawężeniem” – s. 7) krytyki muzycznej pojętej „w ogóle”, przez co rozumie się tradycyjną przynależność tej ostatniej do sfery muzyki profesjonalnej/wysokiej. Jednak autorowi nie chodzi o zaakcentowanie specyfiki krytyki jazzowej ze względu na socjologiczne usytuowanie jako reprezentującej kulturę alternatywną, lecz o zaakcentowanie różnicy tych dwóch rodzajów krytyki polegającej na tym, że odnoszą się do zupełnie innych przedmiotów: ta tradycyjna stanowi refleksję nad dziełem muzycznym jako bytem „niezmiennym”, zaś krytyka jazzowa pozbawiona jest wglądu w „dzieło–schemat”, jako że dzieło jazzowe jest „immanentnie otwarte” i nie da się uchwycić w swojej „jednorazowości” (s. 6). Tego rodzaju ujęcie jest nietrafione

z oczywistych względów: różnica tożsamości muzyki tradycyjnej i jazzowej jest jedynie różnicą stopnia, a dzieło jazzowe bywa zapisywane, tyle że na innym nośniku niż papier. Nie jest również udana propozycja traktowania krytyki jazzowej jako piśmiennictwa podlegającego presji ideologii, polityki, obyczaju (s. 7), gdyż takiej presji podlega każde dziennikarstwo. O wiele lepszą propozycję znajdujemy na s. 8, gdzie mowa o tym, że specyfika krytyki jazzowej polega na „byciu częścią życia jazzowego”, rozwija się w „odrębnej kulturze”, opartej na „własnej grupie autorów i tytułów prasowych”. Jakkolwiek nie pojawia się tu odniesienie do znanego tekstu Adorna *Typen musikalischen Verhalten* (w: *Einleitung in die Musiksoziologie*, 1962/68), Ciesielski porusza się blisko myśli wiedeńczyka, wskazując na to, że w obrębie kultury jazzowej występuje specyficzny sposób komunikacji między nadawcą i odbiorcą – ten ostatni jest aktywny, pozostaje współtwórcą („sam proces recepcji muzyki jazzowej – pisze Ciesielski – jest ak[t]em otwart[ym] i kreatyw[nym]” – s. 7).

Trafne z gruntu wskazanie na czynnik osobistego uczestnictwa jako konstytutywną cechę kultury jazzowej i towarzyszącego mu piśmiennictwa zawiera jednak słaby punkt: charakteryzując sytuację historyczną, w jakiej rozwijała się polska krytyka jazzowa, autor wydziela bowiem fazę uprawiania „właściwej krytyki jazzowej” oraz fazę „prekrytyczną”

(s. 7), tj. okres, w którym o jazzie czy gatunkach pokrewnych tej muzyki (głównie chodzi o tzw. „tańce jazzowe”) pisywali autorzy niebędący uczestnikami kultury jazzowej, którzy w zasadzie nie znali jazzu, a większość informacji czerpali z drugiej ręki. Pada sugestia, że „właściwi” krytycy jazzowi działali od 1956 r., mając do czynienia z jazzem realnie obecnym w kulturze (s. 6). Czy zatem historię polskiej krytyki jazzowej należy rozpoczynać dopiero od 1956 r.? Na to narzucające się pytanie znajdujemy odpowiedź na s. 6, wypada ona jednak pokrewnie z powodu usterki stylistycznej w zdaniu, które ją zawiera; „Okres owej obecności [tj. obecności jazzu i towarzyszącej mu krytyki] wyznaczony na początek lat dwudziestych i na rok 1956 [podkr. M.D.], z perspektywy dziejów polskiej krytyki jazzowej uznać można za okres prekrytyczny”.

Sama faza „prekrytyczna”, czyli pisanie o jazzie bez obecności w „życiu jazzowym”, stanowi w opinii Ciesielskiego ewenement: „Opinie o jazzie wyprzedzały w istocie jego rzeczywistą obecność w polskim życiu muzycznym” (s. 6). Autor wpada tu w zastawioną przez siebie pułapkę: redukując krytykę do jej form będących reakcjami na rzeczywiste (dziejące się tu i teraz) wydarzenia, tworzy odrębną perspektywę dla refleksji krytycznomuzycznej o charakterze lekturowym – polegającym na czytaniu i pisaniu o muzyce z pominięciem słuchania, nie bacząc na to, że potrafi ona być tak samo twórcza jak „krytyka właściwa” i że obie te postacie bardzo często współlistnieją ze sobą. Zresztą pokazuje to rozdział trzeci książki, będący sprawozdaniem z rozwoju polskiej refleksji „prekrytycznej” o jazzie.

Na zakończenie rozważań wstępnych pojawia się jeszcze jeden kontrowersyjny pomysł – ujęcia specyfiki polskiej krytyki jazzowej jako działalności mającej na celu promowanie w Polsce jazzu jako zjawiska nowego i obcego kulturowo (s. 11). Jakkolwiek pomysł ten ma uzasadnienie w wiedzy o tym, że muzyka jazzowa przeszła przez

okres funkcjonowania w podziemiu, wypada przypomnieć, że w odnośnym okresie istniały w polskiej kulturze muzycznej – także w podziemiu – inne zjawiska nowe i obce kulturowo – przede wszystkim zachodnia awangarda. Co do wyodrębnienia jako cechy polskiej szkoły krytyki jazzowej „projazzowego” nastawienia piszących o jazzie krytyków, narzuca się pytanie: czy można sobie w ogóle wyobrazić autora, który jest członkiem jakiejś muzycznej diaspory i równocześnie występuje przeciw jej dążeniom?

Na tym kończy się (na razie) podjęta przez Ciesielskiego dyskusja w sprawie samego pojęcia krytyki jazzowej. Przechodzimy dalej do metod. Są one inspirowane socjologią, zatem wychodzi się od pojęcia przestrzeni publicznej i sposobu funkcjonowania w niej poszczególnych wypowiedzi oraz powiązanych z nimi postaw krytyków. Zadaniem badacza jest wyodrębnienie głównych tematów i problemów poruszanych przez krytyków oraz zbadanie motywacji ferowanych przez nich sądów. Rezultatem tak ukierunkowanej refleksji ma być odkrycie historycznego porządku ewolucji polskiej krytyki jazzowej. Jednak, jak czytamy dalej (s. 13), celem autora nie jest napisanie historii polskiej krytyki jazzowej. Zastrzeżenie to jest wynikiem świadomości, iż materiał źródłowy pracy jest stosunkowo skromny, a jej treść nie ujmuje takich zagadnień, jak dane o autorach oraz sposobie ich funkcjonowania na rynku prasowym. Ostatecznie, celem ma być ukazanie „zasadniczych rysów w rozważaniach krytyki”. Czyli jednak historia – w rodzaju tych „w zarysie”. Co do ostatniej ze wspomnianych deklaracji, Ciesielski wydaje się zbyt skromny: materiał przedstawiony w pracy jest bardzo obszerny i różnorodny: obejmuje nie tylko recenzje, wywiady, eseje publikowane w fachowych pismach muzycznych, w tym periodykach jazzowych, ale i wielką liczbę wzmianek zawartych w pismach codziennych, wydawanych w różnych regionach kraju. Sposobem na poruszanie się w gąszczu źródeł ma być

ich selekcja według kryterium kompetencyjności autora i stanowiska zajmowanego przez niego w środowisku jazzowym („uznanie środowiskowe stanowiło zasadniczy składnik budowania ich pozycji” – s. 15). Jednak Ciesielski, świadom ryzyka, jakie niesie ograniczenie się do badania poglądów osób cieszących się autorytetem, przewiduje także wyjątki (ibid.). Co do bliższej charakterystyki kompetencji, zostają wyróżnione trzy grupy krytyków: a) posiadający akademickie wykształcenie muzyczne w dziedzinie kompozycji, instrumentalistyki bądź muzykologii, b) będący muzykami jazzowymi i posiadający „w części” (?) w.w. wykształcenie, c) pozostali – dysponujący „zróżnicowanym wykształceniem fachowym”. Podział ten jest zarazem podziałem historycznym: autorzy z pierwszej grupy przeważają w okresie „prekrytycznym” itd. Zawarte we wstępie rozważania metodologiczne uzupełniają uwagi na temat przyjętych ram chronologicznych – autor usprawiedliwia się ze sztucznego zamknięcia relacji na roku 2000. Szczegółowe informacje na temat założeń co do wewnętrznego podziału chronologicznego treści książki zostały przeniesione do rozdziału drugiego.

Przedtem musimy jeszcze przeczytać obszerny rozdz. I „Jazz jako przedmiot krytyki muzycznej” (s. 21–48). Zawiera on powtórkę problematyki omówionej we wstępie. Autor zajmuje się zatem po raz kolejny ontologicznym statusem dzieła jazzowego, traktując tym razem zagadnienie w sposób pogłębiony, z odwołaniem się do Ingardena, Umberta Eco, Dahlhausa itd., oraz z uwzględnieniem problematyki wniesionej przez dwudziestowieczną awangardę muzyczną. Wychodzą przy okazji jeszcze inne aspekty podobieństwa dzieła jazzowego i „tradycyjnego”, np. posługiwanie się przez kompozytorów tematem, ale także kolejne przeciwieństwa. Pojawia się problem: improwizacja kontra kompozycja. Prześledziwszy różne propozycje interpretowania tej opozycji, autor pozostaje nie do końca przekonany, czy oba te zjawiska

„należą rzeczywiście do różnych porządków ontologicznych, estetycznych i kulturowych” (s. 28), a w związku z tym postanawia „nie rozstrzygać tego dylematu” (ibid.), ograniczając się do ogólnego zastrzeżenia, że improwizacja stanowi „istotny wyróżnik i warunek *sine qua non* muzyki jazzowej”, a przy tym jakoś „dystansując [dzieło jazzowe – M.D.] od dzieła muzyki klasycznej” (s. 29). To nazbyt apodyktyczne i upraszczające stwierdzenie znajduje częściowo usprawiedliwienie w jego rozwinięciu: Ciesielski upatruje w czynniku improwizacyjnym obecność indywidualnych cech inwencji i warsztatu improwizującego muzyka, a nawet więcej – jego cech osobowościowych, łącznie z „doświadczeniem życiowym” (s. 30). Tak więc, skupienie się na własnościach improwizacji dawałoby krytykowi jazzowemu klucz do zrozumienia „idiomu” danego muzyka. Jest to klucz właściwy, jako że wypracowanie własnego „idiomu” jest celem, do którego dąży każdy muzyk jazzowy. Dalej mowa o relacjach między grupą muzyków jazzowych a ich *leaderem* oraz o formach i technikach improwizacji jazzowej. Zespół powyższych zagadnień ma stanowić wprowadzenie do refleksji nad celami, zadaniami i metodami krytyki jazzowej. Ta partia rozważań potraktowana jest jednak skrótowo. Za Jerryem Cookerem powtarza Ciesielski „przepis” na recenzję jazzową uwzględniającą konkretne aspekty improwizacji, dodając od siebie postulat „eurytmicznego” (zmysłowego, subiektywnego) podejścia krytyka do percypowanego aktu wykonania muzyki jazzowej. W jaki sposób takie podejście miałoby być odkrywane w konkretnych wypowiedziach krytyków, tego się nie dowiadujemy.

Tytuł rozdz. II brzmi „Krytyka jazzowa w kulturze polskiej” (s. 49–90). W zamierzeniu Rafała Ciesielskiego rozdział ten ma stanowić ramę dla następujących po nim rozdziałów szczegółowych. W jego pierwszej części powraca do zasygnalizowanej we wstępie kwestii istnienia w polskim piśmiennictwie fazy „prekrytycznej”. Odbywa się

krótka dyskusja w sprawie oznaczenia daty, poczynsz od której można mówić o jazzie w Polsce. W kolejnych podrozdziałach scharakteryzowane są sukcesywnie fazy konkretnej już obecności jazzu oraz powiązanej z nimi refleksji w kulturze powojennej. Są one wyróżnione zgodnie z kryteriami społeczno-politycznymi powszechnie przyjętymi w pracach o najnowszej polskiej historii. Wniosek, jaki proponuje autor po zakończeniu tej partii rozważań, brzmi: „przypadek polskiej krytyki jazzowej potwierdzałby ogólną prawidłowość, że istnienie danego rodzaju krytyki w pierwszym rządzie zależy od istnienia w danej kulturze przedmiotu teje krytyki” (s. 68). Nasuwa się wątpliwość, czy tego rodzaju uogólnienie ma wartość naukową? Po pierwsze, trudno przecież przypuścić, by ktoś chciał stale pisać o tym, czego nie ma (wyjąwszy poetów), po drugie – tego rodzaju sformułowanie wyłącza zagadnienie recepcji krytycznej przekazów z książek i prasy zagranicznej, które silnie inspirowały krytyków, co doskonale zresztą widzimy na przykładzie materiałów zgromadzonych przez Ciesielskiego.

Nareszcie przechodzimy do zasadniczej i najbardziej wartościowej partii książki. W pięciu kolejnych rozdziałach zawarta jest rekonstrukcja poszczególnych faz rozwoju polskiej krytyki jazzowej zgodnie z podziałem zaproponowanym w rozdziale drugim. Potraktowany z rezerwą okres „przedkrytyczny” (rozd. III „Krytyczno jazzowe prolegomena (1918–1939–1945)”, s. 91–149) okazuje się bardzo bogaty. Blisko sześćdziesiąt stron zajmuje omówienie najważniejszych artykułów o muzyce jazzowej, jakie zostały napisane w dwudziestoleciu międzywojennym i w okresie okupacji, zarówno w trybie „lekturowym”, jak i w następstwie rzeczywistego spotkania się danego autora z muzyką jazzową (tu np. kilka wypowiedzi Karola Szymanowskiego powstałych po jego pobycie w Stanach Zjednoczonych). Co prawda we wstępie Ciesielski informuje, że z konieczności pominął kwestie związane z postawami

krytyków i ich usytuowaniem w społecznej rzeczywistości, jednak kontrowersyjnym posunięciem wydaje się ilustrowanie relacji o popularności jazzu w okupowanej Warszawie cytata z prasy gadzinowej (głównie *Nowego Kuriera Warszawskiego*) i rezygnacja z podziału zarysowanej rzeczywistości kulturowej na strefę opozycji i kolaboracji. Być może nie dały podstaw do dokonania takiego podziału zgromadzone źródła.

Okres powojenny, do roku 1956 (rozd. IV „Przedkrytyczne meandry (1945–1949–1953–1956)”, s. 151–193), to dla Rafała Ciesielskiego nadal okres „prekrytyczny”, a przy tym niejednolity; wśród osób wypowiadających się na temat jazzu są zarówno ci, którzy są „za”, jak i ci, którzy są „przeciw”. Jak się można domyślić, pierwszej grupie przewodzi Tyrmand, drugiej Sokorski i Lissa. Bardziej widoczni są w tym rozdziale przeciwnicy, bowiem motywem przewodnim tego rozdziału jest – co bynajmniej nie zaskakuje – spojrzenie na jazz z pozycji ograniczeń narzucanych przez komunistyczną ideologię. Z kolei l. 1956–65, omówione w rozdz. V, to okres „inicjacji” i rozwoju (tak też ten fragment został zatytułowany: „Krytyka jazzowa: inicjacja i rozwój (1956–1965)”, s. 195–305). Przez inicjację rozumie Ciesielski tworzenie się od podstaw polskiej muzyki jazzowej i towarzyszącej jej krytyki. Momentem symbolicznym jest założenie w 1956 r. miesięcznika *Jazz* i zorganizowanie w tym samym roku festiwalu muzyki jazzowej w Sopocie. Ciesielski bardzo dokładnie omawia treść pierwszego rocznika *Jazzu*, pisze wyczerpująco na temat dyskusji teoretycznej wokół jazzu (krążącej głównie wokół prób zdefiniowania zjawiska jazzu i odróżnienia go od innych rodzajów muzyki rozrywkowej oraz od tzw. trzeciego nurtu, czyli mariażu jazzu i muzyki klasycznej), cytuje też pierwsze opinie na temat polskich artystów jazzowych (Komeda-Trzcński, Kurylewicz, Namysłowski, Trzaskowski, Urbaniak, Wanda Warska). Pojawia się ponadto ważny problem elitarniej mody na

jazz, jak również zagadnienie formowania się polskiego stylu w muzyce jazzowej, będące na razie „sprawą otwartą” (s. 282).

Kolejny rozdział nosi tytuł „Krytyczno-jazzowa stabilizacja” (s. 307–413) i obejmuje dłuższy okres – prawie ćwierćwiecze upływające pomiędzy 1965 i 1989 rokiem. Polski jazz staje się w tym okresie „zjawiskiem normalnym i powszednim” (s. 310), a krytyka – teraz już ściśle profesjonalna (m.in. skupiona w nowym piśmie *Jazz Forum*) – może działać konsekwentnie, nie będąc narażona na częste zmiany społeczno-polityczne (tamże), a wręcz działając w atmosferze akceptacji ze strony władz. Przybliżając etapy kształtowania się nowego oficjalnego stosunku do jazzu, autor cofa się do początku lat sześćdziesiątych. W 1965 r. proces ten jest już zakończony, zatem rodzi się pytanie, dlaczego ten materiał nie znalazł się w poprzednim rozdziale?

Postępująca w latach siedemdziesiątych stabilizacja krytyki jazzowej oznacza też, że milkną fundamentalne spory na temat istoty jazzu i jego miejsca w kulturze, a głównym celem krytyki staje się pisanie o bieżących wydarzeniach, diagnozowanie nowych zjawisk stylistycznych w polskiej muzyce jazzowej (*free jazz*, fuzja z rockiem oraz – nadal – styl polski w jazzie, teraz już bardziej uchwytny ze względu na wykorzystywane przez muzyków inspiracje folklorystyczne), jak również badanie społecznego kontekstu funkcjonowania muzyki jazzowej. Do tego ostatniego kręgu zagadnień należy zarówno kwestia publiczności (w omawianym okresie już szerszej, demokratycznej, uformowanej przez festiwale jazzowe o masowym zasięgu), jak i samej krytyki. Sporo miejsca zajmuje tu również relacja na temat „metakrytyki”, czyli sprawozdanie z dyskusji na temat celów, zadań i narzędzi krytyki jazzowej.

W końcu docieramy do lat dziewięćdziesiątych, w których pojawiają się „nowe wyzwania” (to tytuł rozdz. VII, s. 415–460). Jako czasy najnowsze, prowokują one więcej pytań niż gotowych wniosków, a wnio-

ski – jeśli się pojawiają, są bardziej pesymistyczne niż te, które były formułowane w odniesieniu do poprzednich okresów. Jak się można domyślić, mowa o przemianach społeczno-politycznych, które diametralnie odmieniły warunki funkcjonowania kultury jazzowej (narodziny wolnego rynku i trudna wolność, oznaczająca m.in. odebranie jazzowi funkcji kontrkultury – s. 418). Z jednej strony mamy teraz do czynienia z brakiem cenzury, z drugiej z „pluralizmem opinii”, wśród których trudno wyłowić nieraz wiodące czy najbardziej znaczące. Jeśli chodzi o krytykę jazzową – znika prawie zupełnie z łam gazet codziennych, lokuje się natomiast w nowo powstałych czasopismach. Niestety, większość krytyków jest zmuszona przejść na pozycje „reklamowo-promocyjne” (s. 419), a recenzje stają się ogniwem mechanizmu marketingowego.

Cała historia opowiedziana w książce, w powyższym skrócie wyglądająca na znaną i oczywistą, w rzeczywistości ofiaruje się czytelnikowi jako zawiła, ciągle meandrująca i wciągająca – jeśli tylko ma się cierpliwość śledzić szczegóły toczonych dysput. Ogromną jej zaletą jest to, że prezentacje konkretnych tekstów górują nad komentarzem, stąd każdy czytelnik może sobie wyrobić własny sąd na ich temat. Taka forma relacji sprzyja również traktowaniu książki jako rezerwuaru materiału źródłowego, który można samodzielnie badać. Prezentowane teksty są streszczone bardzo sprawnie, a te cytowane *in crudo* – trafnie dobrane. Książka jest napisana przejrzyście, a jej ton jest tak spokojny i obiektywny, jakby mowa była o muzyce dawnej. Obszerna bibliografia prac cytowanych zawiera przeważnie pozycje polskie i anglojęzyczne. Pracę zaopatrzone w indeks nazwisk.

Magdalena Dziadek  
Uniwersytet Jagielloński